Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DXTGCG
УДК 82.09
ББК 83.3(0)4

СЕКСТИНА АРНАУТА ДАНИЭЛЯ В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ И КРИТИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

 Л.В. Евдокимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 июня 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 17 июля 2021 г.
Дата публикации: 25 июня 2022 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-2-344-365

Подготовка статьи осуществлена при поддержке фонда развития ПСТГУ в рамках работы над проектом «Генезис литературного текста в период позднего Средневековья и раннего Нового времени: взаимодействие стилей и жанров»

Аннотация: Издания секстины Арнаута, как и история ее изучения, отражают общую тенденцию к облагораживающему прочтению лирики трубадуров, заметную и при обращении к другим их стихотворениям. В случае секстины эта тенденция прослеживается весьма ярко. В торнаде (трехстишии, завершающем секстину), которую сохранили ранние рукописи A, B и S (XIII в.), ключевые слова-рифмы cambra (комната) и verja (ветка) имеют значение обсценных эвфемизмов, а сама торнада откровенно выражает надежду поэта на плотское соединение с возлюбленной. Такой ее текст кажется нам возможной авторской концовкой стихотворения, поскольку согласуется с его другими стихами. Мы полагаем, кроме того, что, воспевая близкую и телесную любовь, Арнаут спорил с песней о далекой любви Джауфре Рюделя. В позднейших рукописях секстины откровенный смысл торнады затемняется, причем в двух из них — U (рубеж XIII–XIV вв.) и C (XV в.) — очевидно желание писцов связать текст торнады с красотой песни, но не с ее содержанием. В изданиях конца XIX–XXI вв. смысл секстины и ее торнады переосмысляется в том направлении, какое наметилось в позднейшей рукописной традиции.

Ключевые слова: секстина, торнада, слово-рифма, обсценный эвфемизм, рукопись, критическое издание, конъектура, вольный перевод, глосса, рецепция.

Информация об авторе: Людмила Всеволодовна Евдокимова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, ул. Новокузнецкая, д. 23 б, 115184 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2736-0925
E-mail: ludmila.evdokimova@gmail.com

Для цитирования: *Евдокимова Л.В.* Секстина Араута Даниэля в зеркале филологических исследований и критических изданий // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 2. С. 344–365. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-2-344-365



Studia Litterarum,
vol. 7, no. 2, 2022

THE SESTINA OF ARNAUT DANIEL IN THE MIRROR OF PHILOLOGICAL RESEARCHES AND CRITICAL EDITIONS

© 2022. Ludmilla V. Evdokimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, Moscow, Russia
Received: June 03, 2021
Approved after reviewing: July 17, 2021
Date of publication: June 25, 2022

Acknowledgements: The article was prepared with the support of the Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities Development Fund as part of the work on the project "Genesis of the literary text in the period of the late Middle Ages and early modern times: the interaction of styles and genres."

Abstract: The editions of Arnaut's sestina and the history of its study reflect the general trend: both its editors and researchers endow trobadours' lyrics with an elevated meaning. This is also noticeable when referring to their other poems; however, this tendency can be traced especially clearly in the case of sestina. In the early manuscripts A, B and S (13th century) its text is obscene: the key words-rhymes "cambra" (room) and "verja" (branch) have the meaning of obscene euphemisms, and the tornada itself frankly expresses the poet's hope for a carnal union with his beloved. This variant of tornada seems to us a possible author's ending of the poem, since it corresponds to its other verses. In addition, we believe that by singing the carnal and "close" love Arnaut argues with the famous song of love from afar by Jaufre Rudel. In the later manuscripts, the obscene sense of tornada became more obscure, and in the two of them — U (turn of the 13th–14th centuries) and C (15th century) — obvious is the intention of the scribes to put accent on the beauty of the poem rather than its content. In the editions of 19th–21st centuries the sense of the sestina and of its tornada has continued to be transformed in the same direction.

Keywords: sestina, tornada, key word-rhyme, obscene euphemism, manuscript, critical edition, conjecture, free translation, gloss, reception.

Information about the author: Ludmilla V. Evdokimova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, 1) A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, 2) Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, Novokuznetskaya 23 b, 115184 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2736-0925

E-mail: ludmila.evdokimova@gmail.com

For citation: Evdokimova, L.V. "The Sestina of Arnaut Daniel in the Mirror of Philological Researchers and Critical Editions." *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 344–365. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-2-344-365

Издания секстины Арнаута, как и история ее изучения, отражают общую тенденцию к «возвышающему» прочтению лирики трубадуров, заметную и при обращении к другим их песням. В случае секстины эта тенденция прослеживается особенно ярко: текст ее скабрезен — по меньшей мере в некоторых ранних рукописях — и, как представляется, таким и был задуман автором; издатели и комментаторы стремились устранить эту скабрезность, отыскивая в секстине более высокие смыслы; возвышающее прочтение этой песни отразилось и в ее русских переводах.

Изучению филологической — как собственно исследовательской, так и издательской — рецепции секстины в немалой степени способствует относительно недавняя книга Альфонсо Агостино «Главенствующая мысль: лирическая секстина от Арнаута Даниэля до Данте» [1]. Это очередное издание секстины, включающее значительный критический аппарат: сюда входит обзор произведений, способствовавших формированию этой первой «твердой формы» в истории романской лирики, эпигонов и последователей Арнаута; здесь есть и разбор изданий секстины и ее переводов на разные европейские языки. В этот контекст Агостино помещает свое новое издание, обсуждает исправления предшественников, которые он считает приемлемыми, и предлагает, сравнительно с ними, несколько своих эмендаций. Книгу дополняют дипломатические издания всех рукописей, сохранивших секстину.

Разнообразие «секстин Арнаута», несходных по смыслу и опубликованных разными учеными, а также их сопоставление с дипломатическими изданиями заставляет в очередной раз задуматься о том, что реконструкции текста в традиции Лахманна часто, если и не всегда, предшествует его понимание, к которому в дальнейшем подгоняется выбор разночтений и

конъектуры: в случае секстины Арнаута такое понимание, разделяемое подавляющим большинством издателей, состояло в том, чтобы скрыть обсценный смысл этой поэмы, очевидный, несмотря на усилия критиков, во многих стихах. Чем большую свободу оставляли себе издатели, предлагая конъектуры в тех местах, где часть рукописей сохранила читаемый и ясный текст, тем более радикально решалась эта задача; ограничение этой свободы оставляло обсценный смысл секстины очевидным. Книга Агостино, таким образом, в очередной раз ставит перед исследователем вопрос о пределах свободы издателя, о назначении конъектур, о «воссозданном» средневековом тексте как «произведении» издателя, порой вступающем в спор с самим поэтом. Это издание вновь предъявляет читателям и специалистам важнейшие, быть может, до конца не разрешимые вопросы о способах чтения средневековых текстов и пределах научного знания в попытках реконструкции «первоначального», «авторского» текста, шире — понимания прошлого.

Интерпретации секстины частью основаны на семантическом толковании ее особой формы, и в том числе ее ключевых слов, стоящих в позиции рифмы. Напомним, что секстина — стихотворение из шести строф, к которым присоединяется 3-стишная торнада, в формальном отношении связанная с «Перевернутым цветком» Раймбаута Оранжского. Как и Раймбаут, Арнаут использует слова-рифмы, которые не повторяются внутри одной строфы, но лишь в других строфах, тем самым соединяя их между собой: “entra”, «входит» (или “intra”, в зависимости от рукописей и изданий), “ongla”, «ноготь», “arma”, «душа» (или в торнаде “arma”, вооружает, в зависимости от изданий), “verga” / “verja”, «ветка»; “oncle”, «дядя»; “cambra” / “chambra”, «комната». Как и у Раймбаута, внутри строфы слова-рифмы попарно соединены ассонансами: “ongla-oncle”, “arma-cambra”, “verja-entra”[1]. В отличие от «Перевернутого цветка», слова-рифмы в строфах секстины приводятся со сдвигом, повинуясь, во-первых, ретроградации, т. е. движению вспять, во-вторых, крестообразному пересечению.

Правило простой ретроградации предполагает, что рифмы первой строфы следуют во второй в обратном порядке: 123456=654321. О «кресто-

1 Созвучие “entra” и “verja”, более совершенное, чем “intra” и “verja”, заставило Маурицио Перуджи счесть авторским именно первое разночтение этого слова, хотя в рукописной традиции засвидетельствованы оба варианта: [24, p. 634].

образном» стихе говорится в латинской поэтике Николая Тибина (XV в.): внутренние рифмы членят полустишия таким образом, что, если их соединить пунктиром, получится крестообразное пересечение; примеры, которые приводит в своем трактате Николай Тибин, строятся по образцам латинской гимнической поэзии[2]. В стоящих рядом строфах секстины Арнаута рифмы сдвигаются следующим образом: 123456 615243; если две строфы расположить рядом и соединить пунктирными линиями слова-рифмы, эти линии дадут пересечения. Таким образом, Арнаут соединил в своем творении несколько наиболее ученых приемов рифмовки, причем один из них — крестообразное пересечение рифм — был тесно связан с поэзией на латинском языке.

Выбор 6-строфной формы, как предполагают исследователи, объясняется тем, что такова по большей части форма канцон самого Арнаута, а также тем, что в седьмой строфе, если бы она была написана, порядок рифм был бы идентичен с первой строфой. В торнаде повторяются все слова-рифмы, причем в конце стихов три слова-рифмы следуют в том же порядке, как в трех последних стихах строфы 6, тогда как остальные слова-рифмы повторяются внутри стихов в той последовательности, в какой они появлялись в этой строфе[3].

Одно из загадочных ключевых слов-рифм секстины Арнаута — «дядя», который мешает проникнуть лирическому герою в «комнату»

2 См. описание формальных особенностей секстины и их связи как с традициями латинской поэзии, так и некоторыми поэмами трубадуров (прежде всего Раймбаута Оранжского, но не только его) в статье А. Ронкальи: [11]; ср. также: [1, p. 11–25, 33, 39–42]. Ср., кроме того, пример Николая Тибина [27, p. 110]: “Si fueris abs *vitio*. places *Deo*. fini et initio; / gaudens de converso *reo*. *supplicio*, solvens hunc abs ferreo” (выделяем курсивом и подчеркиваем рифмующие слова. — *Л.Е.*). — «Если будешь без порока, станешь любезен Богу; так закончи и начни; / радуйся своему противнику, молю тебя, справься с этой задачей, избавившись от оружия». Ср. также издание гимнов: [16, S. 19]: “Confirmat *hoc* misterium / Sacrarium scripturae, / Nam dixit *auctor* omnium, / Ut essent creaturae…” — «Подтверждает это Писание / Священного таинства, / Рек Создатель всяческих: / Да будут творения…» (респонсорий); если мысленно соединить созвучные слова “misterium” и “Sacrarium”, “hoc” и “auctor” (ассонанс), пересечение будет крестообразным. Отметим все же: Агостино полагает, что термин «крестообразная ретроградация» (“retrogradatia cruciata”) был изобретен Мари, который опубликовал трактат Николая Тибина вместе с другими сочинениями о латинской силлабической поэзии [1, p. 39]; между тем ни в предисловии Мари, ни в публикуемых им текстах термин не используется [27, p. 1–10, 95–115].

3 Формула строфы: a7’ b10’ c10’ e10’ f10’. Порядок слов-рифм в последней строфе: bdfeca; в торнаде: (b) e (d) c (f) a, где в скобках приводятся слова-рифмы, стоящие внутри стиха. См.: [1, p. 31–33, 39–40].

возлюбленной, появляясь в самом начале поэмы (строфа 1, ст. 5), далее неоднократно упоминается в других строфах. В свое время А. Ронкалья усмотрел в этом образе влияние романа о Тристане и Изольде в версии Беруля, что, в свою очередь, позволяло сопоставить влюбленного секстины с Тристаном; Ронкалья отмечал при этом, что слова “entrer”, «входить» и “chambre”, «комната» часто встречаются в этом романе в позиции рифмы [11, p. 38–39][4]. Несмотря на то что между Берулем и Арнаутом есть известное сходство в изображении страсти, эти сопоставления, на наш взгляд, не до конца объясняют образ дяди у Арнаута: дядя в секстине упоминается и среди потомков Адама (строфа 6), и в сопровождении других терминов родства — «брата» (строфа 2), «племянника», иногда — «родственника» (в зависимости от рукописей), — присутствие которых в поэме, если принять объяснение Ронкальи, никак не прояснится. Добавим также, что слова “entrer”, «входить» и “chambre”, «комната» слишком частотны во французском языке, чтобы указывать на связь секстины с романом о Тристане Беруля.

Ученая и изысканная форма секстины Арнаута послужила предметом для разнообразных спекуляций, остающихся, на наш взгляд, на уровне метафор. Так, согласно П. Канеттьери, который усматривает сходство между движением рифм в секстине и азартными играми, в этом произведении отпечатлевается тема Фортуны и все связанные с ней коннотации. Азартная игра становится, кроме того, аллегорией поэзии, поскольку стол, на котором разворачивается игра, сходен с текстом, в котором развивается умственная игра поэта. Вместе с тем слова-рифмы схожи с днями недели и планетами: слово “intra”, «входит», напоминает первый день недели, воскресенье; ноготь, будучи полукруглым, — луну; в слове “arma” — виден Марс, бог оружия; в слове “cambra” — Венера; в слове “verga” («ветка») — Меркурий, поскольку в античной традиции он изображался с веткой, имеющей два побега; дядю остается соотнести с Юпитером, хотя, замечает Канеттьери, не вполне понятно, с каким мифом следует связать этот термин родства.

4 Ср. также замечания Беатриче Барбиеллини Амедиеи [3, p. 41], сравнивающей «комнату» секстины с виноградником и садом Песни песней, а «брата» из строфы 2 секстины — с «хором братьев» (chorum fratres), упоминания которого встречаются в некоторых изданиях Песни песней (8, 8–9; 8, 11). Отметим все же, что в издании Вульгаты реплики «хора» не выделены [21, p. 1001].

На наш взгляд, движение рифм в секстине точнее и полнее описывают поэтические трактаты, которые основываются, в свою очередь, на версификационных приемах, известных во времена Арнаута. Мы не можем согласиться с заключением Канеттьери, который полагает также, что слово "verja" («ветка») метафорически означает искусство поэзии, благодаря которому поэт проникает в «комнату» ("cambra") донны, добиваясь с его помощью ее благосклонности и одновременно повышения своего социального статуса, поскольку «ветка» — своего рода оружие лирического героя. Предположение делается, в частности, на том основании, что поэт стремится проникнуть в «комнату» «по крайней мере, с помощью обмана» (ст. 5). Риторика есть искусство обмана, констатирует исследователь, подводя далее свою мысль к отождествлению «обмана», упомянутого в секстине, и поэзии. Однако если и верно, что риторика, согласно одному из определений, — искусство обмана, противоположное утверждение — всякий обман есть риторика — отнюдь не справедливо.

Канеттьери, в конце концов, пытается выстроить смыслы секстины в некую иерархическую структуру, построенную по модели многозначных аллегорий, но, впрочем, не совпадающую с ней: буквальный смысл; индивидуальный стиль поэта, сформированный влиянием Маркабрю и Раймбаута Оранжского; смысл, в котором слова-рифмы получают символическое значение, становятся эмблемами [4, p. 79–97, 154–155, 185].

Секстина Арнаута, на наш взгляд, не дает никаких оснований для того, чтобы приписать слову "verja" значение поэзии или риторического обмана: во многих стихах это слово, стоящее в позиции рифмы, имеет очевидное обсценное значение membrum virile. Концепция Канеттьери, с которой солидаризируется и Агостино [1, p. 50–51], — одна из попыток избавить секстину от ее скабрезности, приписать ей возвышенные значения.

Возвышенной видится секстина и Агостино, — хотя он и не может не признать, что слова "cambra" («комната») и, в особенности, "verga" («ветка» или «прут») могут получать в секстине значение обсценных эвфемизмов. Эти констатации, однако, почти не влияют на его заключительные слова о смысле секстины, которая кажется ему «песнью о бессилии и кастрации, присутствии и отсутствии, сне и реальности…» [1, p. 59–60]. Это, кроме того, попытка завоевания Донны, которую он отождествляет с Поэзией и совершенной любовью [1, p. 59–60].

Как и подобные возвышающие трактовки, это толкование апеллирует к тому тексту секстины, который сам же Агостино и выстраивает, принимая к тому же некоторые весьма радикальные конъектуры предшественников. Однако прежде, чем обратиться к этому материалу, позволяющему понять, каким предстает текст в издании Агостино, а также у других издателей, трансформирующих ее в возвышающем тоне, приведем полностью ее текст с нашим подстрочным переводом.

Сравнение критических изданий секстины с дипломатическими изданиями ее рукописей, опубликованных Агостино, побудило нас остановить выбор на издании Маурицио Перуджи (1978): этот издатель ограничивает свою свободу в предложении конъектур; не случайно он, сопровождая секстину подстрочным итальянским переводом, оставляет без перевода ее торнаду; как и много ранее Жанруа, оставлявший без перевода скабрезные стихи Гильома IX, Перуджи обходится здесь многоточием и знаком вопроса.

1. Lo ferm voler qu'el cor m'intra no-m pot ges bets escoisendre ni ongla de lausengier que pert per mal dir s'arma e no l'aus batre ab ram ni ab verja: sivals a frau, lai on non airai oncle, jaucirai joi en vergier o dinz chambra.	Сильное желание, которое входит в мое сердце, не может у меня вырвать ни клюв, ни ноготь клеветника, который злоречием губит свою душу, и не смею его бить ни суком, ни веткой: по крайней мере, с помощью обмана там, где не будет дяди, возрадуюсь радостью в саду или комнате.
2. Can mi sove de la chambra on al meu dan sai que neüz non entra, c'am si son tuit plus que fraire ni oncle, non ai membre no-m fremisca, neis l'ongla, plus que o fai l'enfas denan la verja, tal paor ai iu sia trop d'es'arma.	Когда вспоминаю о комнате, куда, к моему несчастью, знаю, никто не входит, — ведь с нею все более [суровы], чем братья и дяди, — нет у меня ни одного члена, который не дрожал бы, даже ноготь, столь большой страх у меня, что это слишком для души.

3. Del cors li fos, no de l'arma, e consentis m'a selat dinz sa chambra! Que plus mi nafra-l cor que colps de verja car es seus sers lai on il es non intra. Tostemps serai a si com charz e ongla e no crerai chastic d'amic ni d'oncle.	Был бы я там телом, не душой, пустила бы она меня тайно в свою комнату! Более она мне ранит сердце, чем удары веткой, поскольку я ей слуга там, куда нет входа. Буду всегда ей принадлежать, как тело и ноготь, и не поверю поучениям друга и дяди.
4. Anc la seror de mon oncle Non amei plus ni tan, per aquest'arma, qu'etan vezis com es lo deis de l'ongla, si-l plagues, volgra esser de sa chambra: de mi pot far l'amors qu'inz el cor m'intra meilz son vol que hom forz de frevol verja.	Никогда не любил сестру своего дяди ни больше, ни столько же этой душой, хочу быть с ее комнатой в таком соседстве, если она позволит, как палец с ногтем: любовь, вошедшая в мое сердце, может со мной лучше вершить свою волю, чем сильный мужчина с хрупкой веткой.
5. Pos flori la secha verja ni de n'Adam foro nebot e oncle, tan fin'Amors com sela qu'el cor m'intra cuiat fos en cors? ne nez en arma: on que iu stei, fors en pla o dinz chambra, mos cors de lei no-s part tan com te l'ongla:	С тех пор, как зацвела сухая ветка и от Адама произошли племянники и дяди, столь совершенная любовь, как та, что вошла в мое сердце, думаете, существовала в чьем-то сердце? Нет, не было ее в чьей-либо душе: где бы я ни был, снаружи на площади или в комнате, мое тело не удаляется от нее на [толщину] ногтя:

6. c'aissi s'empren e s'enongla mos corts en lei com êcors'en en la verja, qu'il m'es de Joi tors e palais e chambra e am la mais no fas cosi ni oncle, qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma si neüs om per ben amar lai entra.	Так соединяется мое тело с ней и вонзается в нее, как кора с деревом, она для меня башня радости, и дворец, и комната, больше люблю ее, чем кузена и дядю, так что в раю за это моя душа получит двойную награду, если некий человек войдет туда за то, что любил.
7. Arnauz tramet son chantar d'ongl'e d'oncle a grat de si qui de sa verja l'arma son desirar, cui prez en chambra intra [24, p. 629–634][5].	Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде для удовольствия той [вар.: с разрешения той], которая вооружает его прутом, дабы его желание само собой [вар.: благодаря своей силе] вошло в комнату.

Эротический, более того — обсценный, смысл этого стихотворения очевиден во многих стихах, как и смысл входящих в него ключевых слов-рифм — «комната» и «ветка»: так, в частности: «Хочу быть с ее комнатой в таком соседстве, / <...> как палец с ногтем: / любовь <...> может / со мной лучше вершить свою волю, / чем сильный мужчина с хрупкой веткой» (строфа 4); «мое тело не удаляется от нее на [толщину] ногтя» (5 строфа); «Так соединяется мое тело с ней и вонзается в нее, / как кора с деревом» (6 строфа). В торнаде канцоны описывается соитие, и это ясно следует из текста, который дает Перуджи.

Однако слова торнады, писавшиеся слитно, можно было бы разделить иначе, чем это сделано в его издании; в этом случае слово "arma" оказалось бы не глаголом «вооружаю», но существительным «душа»; обсценный смысл торнады при таком делении бьет в глаза:

5 Ср. торнаду в пер. Перуджи: "Arnaut invia il suo canto d'unghia e di zio / per il piacere de quelle che della sua verga...?" — «Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде / для удовольствия той, которая его прутом...?». Об изданиях Перуджи см., в частности: [12].

Arnauz tramet son chantar d'ongl'e d'oncle a grat de si qui de sa verj'a l'arma son desirar, cui prez en chambra intra[6].	Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде Для удовольствия той [вар.: с разрешения той], которая владеет душой его ветки, дабы его желание само собой [вар.: благодаря своей силе] вошло в комнату.

Таким образом (с незначительными отклонениями) торнада выглядит в рукописях A, B и S (конец XIII в.). Хоть текст секстины в рукописях A и B не свободен от явных ошибок (в частности, в строфах 5 и 6), он сохраняет осмысленность и связность; более поздняя рукопись a[1], близкая к этой группе, дает сходный текст торнады[7].

Текст торнады, сохраненный в этих рукописях, согласуется с другими стихами поэмы, приведенными выше, где речь идет о плотском соединении влюбленных, а ключевые слова-рифмы получают значение обсценных эвфемизмов; по этой причине он кажется нам ее возможной концовкой, созданной самим поэтом. Во всяком случае, нет никаких сомнений в том, что писцы рукописей A, B и S, писавшие в конце XIII в. (Арнаут, напомним,

6 Так разделяют слова торнады многие издатели: Ugo Angello Canello (1883), Karl Bartsch (1904, в отличие от более раннего издания 1892 г.), René Lavaud (1910), Gianluigi Toja (1960), Mario Eusebi (1984). Ср. текст торнады из дипломатического издания рукописи A (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 5232, f. 39[v]): "Arnautz tramet sa chansson doncle e / dongla. Agrat de lieis que de sa uerga larma. / Son desirar cui pretz en cham / bra intra". Ср. также практически совпадающий текст торнады в рукописи B (Paris, BnF, f. fr. 1592, f. 28[r-v]). Публикации секстины и дипломатические издания рукописей приводятся в книге Агостино [1, p. 282–287, 289–290; p. 177–179 для рук. A и B]. Оцифрованные рукописи: A <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5232/0001>; B <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419241r/f65.item>.

7 Ср. текст дипломатического издания рукописи A, строфа 5: "Pois flori laseca verga. ni denadan mogron nebot ni oncle. / tant fina amors com cella qel cor mintra. non cuig quanc / fos encors ni en arma". — «С тех пор, как зацвела сухая ветка, / и от Адама произошли племянники и дяди, / так кончилась любовь, что вошла в мое сердце, не знаю, сколько [ее] / было и еще есть в душе». Ср. текст торнады в рукописи S (Oxford Bodleian Library, Douce 269): "Arnaut tramet son chantar dongla e doncle. / Ab grat de lei qi de sa ueria es larma. / Son desirar quapres de chambra intra" [1, p. 192]. — «Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде / Для удовольствия той [вар.: с разрешения той], которая *есть* душа его ветки, / дабы его желание само собой [вар.: благодаря своей силе] вошло *из* комнаты». Текст торнады в рукописи a[1] (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814, конец XVI в.) практически совпадает с тем, что дает рукопись S [1, p. 197].

скончался около 1200 г.) видели в торнаде откровенно выраженную надежду на плотское соединение с возлюбленной.

В части рукописей слова “son desirar” («его желание») заменяются словами “son desirat”, которые издатели по большей части переводят как «песнь желания»; но, быть может, это словосочетание имеет и другой смысл — «то, что ему желанно», и в таком значении также оказывается обсценным эвфемизмом. Это разночтение входит, в частности, в торнаду рукописи C (XIV в.):

Arnautz tramet son cantar don / glae dongla. agrat delieys qui /de sa uerja larma. son desirat q^{ua} / pres dins cambra intra [1, p. 179][8].	Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде / Для удовольствия той [вар.: с разрешения той], которая владеет душой его ветки, / песнь желания, которая затем входит в комнату [вар.: [дабы] то, что желанно, затем вошло в комнату].

Вне сомнения, такая концовка допускает как минимум два толкования и может быть отнесена и к песне как таковой, и к желанию, которое она выражает; мы не можем ответить на вопрос, была ли одним из авторских вариантов или же была инициирована одним из писцов. Наконец, в рукописях U (рубеж XIII–XIV вв.) и c (XV в.) из-за введения в торнаду других разночтений словосочетание “son desirat” указывает явно на саму песню, но не на выраженное в ней желание; текст здесь грамматически не складывается, однако очевидно желание писца исправить его, связав более с красотой песни, но не с ее содержанием[9]. Итак, уже на ранней стадии истории текста секстины ее торнада, помимо откровенно обсценного смысла, получала и другой, более затемненный, допускающий разные ин-

8 C: Paris, BnF, f. fr. 856, f. 202^{v}-203^{r} <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419246t/f473.item>. Помимо рукописи C, словосочетание “son dezitat” входит в торнаду рукописей E, G, H, I, K, M, Q, R, Sg, U, c [1, p. 182–183, 185–188, 191–194, 198]. О рукописях, сохранивших песни трубадуров, см., в частности: [10].

9 Рук. U (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenzia, Pluteo 41. 43): “Arnaut tramet son chantar dogle e dogla. / Ab ondraz diz qe de sa uergha larma. / Son desirat cui iois en cambra intra” [1, p. 194]. — «Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде / Со словами в честь [той, что владеет?] душой его ветки, / Песнь желания, радость которой входит в комнату». Текст торнады в рукописи c (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 inf., 26) практически совпадает с приведенным [1, p. 198]. Добавим, что в рукописях D и T торнада отсутствует; в рук. N^{2} словосочетание “son dezirat” заменяет изолированное разночтение “son desiran”, имеющее, как нам кажется, двойственное значение: «песнь желания» и «желаемое» [1, p. 189].

терпретации; в двух случаях смысловой акцент в торнаде явным образом смещался на саму песню.

В изданиях конца XIX–XXI вв. смысл секстины и в особенности ее торнады продолжает переосмысляться в том же направлении, какое наметилось уже в позднейшей рукописной традиции: практически все издатели стремятся либо полностью избавить торнаду от скабрезности, либо сгладить этот смысл. Частью это стремление осуществляется с помощью конъектур, частью — с помощью вольных и не очень корректных переводов, частью с помощью комментариев. Надо заметить, что многие издания секстины были подготовлены итальянскими филологами, которые, в отличие от приверженцев других школ, следуют более традиционным эдиционным практикам, восходящим к Лахманну, — не предполагающими выбор основной рукописи; текст произведения, тем самым, довольно свободно конструируется из разночтений, предлагаемых традицией, к которым добавляются конъектуры, и единственным критерием в их подборе и принятии становятся интуиция издателя и его понимание текста.

Наиболее радикальным образом трансформирует текст торнады Марио Эусеби: для трех стихов торнады он предлагает — против всех рукописей — две важнейшие конъектуры, полностью меняющие ее смысл; фактически он переписывает торнаду вместо поэта:

37 Arnaut tramet son cantar d'ogl'e d'oncle
38 a Grant Desiei, qui de sa verj'a l'arma,
39 son cledisat qu'apres dins cambra intra [17, p. 136][10].

Слова "a grat de lieys" («ради нее», «с ее позволения») заменяются словами "a Grant Desiei", «Большому Желанию», — словосочетание, которое, предполагает издатель, является сеньялем возлюбленной Арнаута. Вместо слов "son desirar" («его желание») или "son desirat" («песнь желания»; «то, что желанно») издатель вводит в свой текст слова "son cledisat". Слово "cledisat" — причастие от глагола "cledisar" — «строить из глины, соломы и песка; возводить саманное строение». Словосочетание "son cledisat",

10 Ср. также: [1, p. 133].

полагает Эусеби, есть метафора, с помощью которой Арнаут указывает на свою секстину. Слово “apres”, имеющее значение «потом, затем», издатель толкует как причастие глагола “aprendre” — «выученный» (такой перевод этого слова возможен, и выбор эквивалента зависит от контекста). К этому, уже переписанному, тексту торнады Эусеби в своем переводе, по сути дела, добавляет третью конъектуру, считая, что союз “e” — «и» в ст. 37 ошибочен и его надо заменить союзом “a” (соответствующим в русском дательному падежу). В этом отношении он следует поздней рукописи c, писец которой — единственный из всех — полагал, что секстина не посвящается «ногтю и дяде», но послана «дяде»[11]. Эусеби, однако, сохраняет союз “e” в тексте оригинала, но заменяет его в переводе. Новая конъектура, интегрированная в перевод, еще более преображает смысл торнады:

Arnaut invia la sua canzone d’unghia *a di zio* a Gran Desio, che della sua verga ha l’anima, canto contesto a graticcio che, appreso, in camera entra [17, p. 136].	Арнаут посылает свою канцону о ногте *дяде* Большого Желания, которое владеет душой его ветки, песнь, сплетенную, как саманное строение, которая, будучи выученной, входит в комнату (курсив мой. – *Л.Е.*).

Нет нужды говорить о том, сколь далеко уходит издатель от текста всех рукописей секстины. Нет нужды говорить и о том, что метафора «саманного строения» применительно к песне, если и могла бы встретиться в поэзии XX в., абсолютно немыслима в поэзии средневековой. Вместо акта соития торнада в поэме Эусеби описывает торжество поэзии.

Как и другие филологи итальянской школы, Агостино в своем издании фактически обходится без базовой рукописи, следуя одной из них — рукописи C — только для соблюдения единства орфографии. В своем издании 2009 г. (как и в более раннем 2002 г.) он принимает конъектуру Эусеби, благодаря которой в торнаде оказывается упомянут «сеньяль» дамы — «Боль-

11 Приводим текст торнады в рукописи c: “Arnaud tramet son chantar dongla en oncle. Ab ondraz diz / qe de samia larma. Son deçirat cui jois en cambra intra” [1, p. 198]. — «Арнаут посылает свою песнь о ногте *дяде* / Со словами в честь [той, что владеет?] душой его *подруги*, / Песнь желания, радость которой входит в комнату». Ср. оцифрованный текст секстины в рукописи c на портале Corpus des troubadours <https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=489>.

шое Желание», — ее он считает «блестящей»; другие конъектуры Эусеби он все же находит «слишком смелыми», предлагая вместо них традиционные варианты; он отмечает, кроме того, что предложенный Эусеби перевод слов “de sa verj’a l’arma” — «владеет душой его ветки» — «не вполне ясен» [1, p. 133]. В самом деле, в торнаде, переписанной Эусеби, эти слова — единственный след ее обсценного текста, сохраненного рукописной традицией, и он плохо входит в новый контекст.

Помимо конъектуры Эусеби в ст. 38, в издании 2009 г. (новация по сравнению с его же предшествующим изданием), Агостино принимает в ст. 39 разночтение “c’ab prez” — «благодаря [своей] ценности, значению, смелости», следуя рукописи HIKN[2]; торнада здесь имеет следующий вид:

Arnaut tramet son cantar d’ongl’e d’oncle
A Grant Desiei, qui de sa verj’a l’arma,
son dezirat c’ab prez dins cambra intra [1, p. 105].

К конъектуре Эусеби издатель добавляет вольный, толкующий перевод слов “son desirat” («песнь желания», «то, что желанно»), передавая их как «голос сна»:

Arnaut invia il suo canto d’unghia e zio a Gran Desio, che di sua verga ha l’anima. Voce del sogno con pregio in stanza entra [1, p. 104].	Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде Большому Желанию, которое владеет душой его ветки. Голос сна, который с почетом входит в комнату.

Этот перевод, по-видимому, навеян влиянием эссе Шпитцера о Джауфре Рюделе, согласно которому, поэзия трубадуров в целом есть поэзия сна и мечты [13, p. 373–390]; влияние этого эссе на провансалистов остается значительным и в наши дни[12]. Как и у Эусеби, у Агостино торнада посвяща-

12 Влияние Шпитцера ощущается, в частности, в издании Бернара де Вентадорн, подготовленном Моше Лазаром, как и в его статье, посвященных этому поэту: [19, p. 8–12; 7, p. 371–372, 374]. Совсем недавно Вальтер Мелига настоятельно подчеркнул значение идей Шпитцера для изучения поэзии трубадуров: [8, p. 294].

ется не торжеству плотской любви, но поэзии, сохраняя со скабрезным текстом лишь слабую связь. Преображенный текст торнады, в свою очередь, согласуется с тем смыслом секстины, который видит в ней издатель и который мы привели выше: Донна и ее «комната» — метафоры поэзии [1, p. 60].

Не обсуждая всех особенностей текста секстины в издании Агостино, отметим, что в его переводе есть и еще одна очевидная попытка привнести в это произведение поэтологический смысл, отражающаяся в вольном, толкующем переводе. В первой строфе слова "savals a frau" — «по крайней мере с помощью обмана» переданы синтагмой "ab arte almeno" — «по крайней мере, с помощью искусства», поскольку искусство риторики, как замечает издатель, есть искусство обмана; в этом отношении, как мы уже отмечали, Агостино присоединяется к интерпретации Паоло Канеттьери [1, p. 98–99]. Так из песни о желании и его осуществлении *с помощью обмана*, секстина Арнаута становится в издании Агостино песней о поэзии.

Из различных «возвышающих» трактовок торнады остановимся на французском издании Рене Лаво, поскольку глосса этого издателя, по-видимому, отозвалась в русских переводах. Лаво воспроизводит в своем издании оригинальный текст более раннего издания Канелло (1883), однако понимает синтагму торнады "que de sa verg'a l'arma" («которая владеет душой его ветки») в том смысле, что душа возлюбленной как ветка, иными словами, возлюбленная слишком жестока:

Arnautz tramet sa chansson d'ongla e d'oncle A grat de lieis que sa verg'a l'arma Son Desirat, cui pretz en cambra intra. Arnaud envoie sa chanson sur l'ongle et l'oncle, Pour l'agrément de celle qui a l'âme inflexible de sa verge, A son ami Désiré, dont la réputation en (toute) chambre entre [22, p. 114–116][13].	Арнаут посылает свою песнь о ногте и дяде Ради удовольствия той, *душа которой несгибаема, как ветка*, Своему другу Дезире, *слава которого входит в любую комнату*.

13 См. также примечание Лаво к ст. 38 торнады: «слова "она владеет душой его ветки", то есть душой столь же твердой, как ветка или прут, которыми она пользуется как в реальности (хлыст для лошади), так и метафорически (заявляя о своей власти в любви)» [22, p. 116]. Канелло, тексту которого Лаво следует в своем издании, сознаваясь, что смысл торнады будет

Русский перевод Наймана (с небольшим отклонением) следует переводу Лаво:

Тому шлю песнь про бритву и про брата
(В честь той, *что погоняет душу веткой*),
Чья *слава под любую* крышу входит [14, с. 200].

Что касается имени Дезире, которое у Лаво передает синтагму “son desirat”, его появление объясняется глоссой рукописи H, согласно которой Desirat — сеньяль Бертрана де Борн [22, p. 116, примеч. 39][14] (этой глоссе Найман не последовал). Предположение Лаво и глосса рукописи H были приняты в одном из изданий Бертрана де Борн: издатели приписывают последнему поэту ответную секстину, автором которой чаще всего считается Гильем де Сен-Грегори [28, p. 54–55, 402–407]; однако они отклонены, мы полагаем, справедливо, издателями Арнаута [1, p. 139–146] — в самом деле, текст секстины таков, что едва ли предполагает упоминание Бертрана де Борн.

Глоссе Лаво следует и подстрочный перевод О. Пахлевской: «Арнаут передает свою песнь о ногте и дяде / С согласия той, чья душа подобна лозе, / Своему Другу, чьи достоинства в ее комнату вхожи» [15, с. 137]. В этом переводе, в отличие от перевода Наймана, нет указания на жестокость дамы, поэтому стих о сходстве души возлюбленной с лозой вызывает недоумение, как, впрочем, и упоминание некого «друга» в последнем стихе торнады.

неприличным, если предположить, что речь в ней идет о возлюбленной поэта, предпочел отвергнуть с его с помощью глоссы: «донна, о которой идет речь в стихе 38, должна быть конфиденткой и подругой возлюбленной поэта, куртуазной посредницей между поэтом и его дамой. В этом случае слово *verga* надо понимать как “хозяйка”, как если бы с помощью слова “скипетр” мы именовали правителя; эту самую посредницу, владеющую душой его сладчайшей возлюбленной, Арнаут и просит передать ей изучаемую канцону» [29, p. 265].
К трактовке синтагмы “que de sa verg’a l’arma”, предложенной Рене Лаво, близок перевод торнады в совсем недавнем комментарии Аньелло Фратты, согласно которому, дама «владеет душой поэта благодаря своей ветке» [18]. Также и Б. Барбеллини Амидиеи предполагает, что, помимо эротического значения, торнада может иметь значение феодальной метафоры: донна, быть может, подарила поэту свою любовь, заставив его пройти обряд посвящения с помощью кнута. См. тексты торнады и ее различные переводы в: [1, p. 132–134], а также: [2, p. 467].

14 Дипломатическое издание рукописи H: [1, p. 184–185].

Приведенные толкования и переводы (за редчайшими исключениями) отражают, таким образом, одну из важнейших тенденций в провансалистике, заставляющую отыскивать в поэмах непременно возвышенное и интеллектуальное содержание, одновременно избавляясь от всего, что кажется сниженным, телесным и вульгарным (ср., кроме того, примеч. 13, где мы приводим несколько глосс к стиху о даме, «владеющей душой ветки»). Можно заметить, помимо этого, что исследователи и издатели, которые двигались в этом направлении, развивали рецепцию этой песни, наметившуюся уже в Средние века.

Между тем обсценные метафоры не были чужды трубадурам — они встречаются, в частности, в песнях Гильома IX и Маркабрю. Важно подчеркнуть, что в Средние века такие метафоры были достоянием отнюдь не только низкой литературы — фаблио или фарсов. В финале «Романа о Розе», написанного приблизительно через 60 лет после смерти Арнаута, Жан де Мен, ученейший человек своего времени, переводчик Вегеция и Боэция, знавший и латинские комментарии к последнему автору, рассказывает, как Влюбленный, герой романа, спешит к «реликварию» с посохом и котомкой с «двумя молоточками», а затем пытается ввести свой посох внутрь реликвария и проникнуть в него (ст. 21609–21677). Секстина Арнаута не более скандальна и провокативна, чем финал «Романа о Розе», — но смысл ее, конечно, этим не исчерпывается.

В секстине Арнаут смело соединяет высокое и низкое, вкладывая скабрезное содержание в изысканную, крайне сложную и отмеченную влиянием латинской поэзии стихотворную форму; между тем в Средние века искусство версификации как таковой считалось важнейшей частью искусства поэзии, а иногда с ним и отождествлялось (как, например, в латинских искусствах ритмической, т. е. силлабической поэзии, а позднее в искусствах «второй риторики»[15]).

Соединение разных планов прослеживается и на уровне лексики и образов. Почти все слова-рифмы, ключевые слова секстины — «ноготь», «ветка», «комната», дядя» — принадлежат к сниженной и предметной лексике и редко использовались трубадурами. Так, «ветка» и «ноготь» появ-

15 См. для средневековой латинской поэзии издание трактатов, подготовленное Джованни Мари: [27].

ляются лишь в некоторых канцонах Маркабрю, первое из них — в связи с наказанием; слово «дядя» не использовалось вовсе[16].

Вместе с тем возлюбленная, иногда отождествляемая с «комнатой» в значении обсценного эвфемизма, названа также «башней радости» и «дворцом» (m'es de Joi tors e palais, строфа 6, ст. 23). Не исключено, что упоминание башни в этом стихе отсылает к католической легенде о Богоматери, явившейся на столпе в Сарагосе Апостолу Иакову, когда тот проповедовал в Испании, и приказавшей ему воздвигнуть храм; храм Богоматери на столпе (Virgen del Pilar) был воздвигнут в этом городе после того, как христиане отвоевали его у мусульман (1118 г.)[17], — близость Испании, связь легенды с защитой этой страны от мусульман и сам образ Богоматери-защитницы позволяют предположить, что легенда (а быть может, и существование храма) были известны Арнауту.

Обсценный эвфемизм «ветка» ("verja") переосмысляется в ст. 25 (строфа 5) как «цветущий жезл», символ Марии (Числа 17: 1–9), — Арнаут вновь косвенно сравнивает возлюбленную со Святой Девой ("Pos flori la secha verja" — «С тех пор, как расцвела сухая ветка»). Приведенное выше сравнение возлюбленной с «дворцом», отсылает, вероятно, к стихам Джауфре Рюделя — его знаменитой песне о далекой любви, когда при мысли о свидании с возлюбленной комната кажется лирическому герою дворцом: "Si qe la cambra e. l jardis / Mi resembles totz temps palatz" («Так что комната или сад / покажутся мне дворцом» [25, p. 164; песня № 5, редакция 1, рук. AB]. Секстина и эта песнь Джауфре соприкасаются и в других отношениях: идеалу далекой любви, воспеваемой Джауфре, Арнаут противопоставляет любовь предельно близкую и телесную[18]. Важно, что при этом он называет свою любовь «чистой», «совершенной», используя один из ключевых терминов куртуазной любовной доктрины — fin'amors (ст. 28, строфа 5); тот же термин, напомним, использовал и Джауфре в песне № 4[19]. Наконец,

16 См. замечания Агостино о контекстах, в которых встречаются слова-рифмы секстины у трубадуров: [1, p. 51–52].

17 О храме, воздвигнутом в 1118 г., см., например: [5, p. 158]; изложение легенды, в частности: [6, p. 263–267].

18 Агостино кратко отмечает известный параллелизм между секстиной и песнью № 5 Джауфре, подчеркивая, что секстина «не кажется ему пародией на эту песнь» [1, p. 136].

19 Помимо этого, тот же термин входит в куртуазную редакцию песни, сохраненную рукописью Sg (XIV в.), см.: [25, p. 188, ред. 2-a].

гротескный лирический герой секстины, у которого от страха дрожат «даже ногти», похожий на ребенка, напуганного розгой (строфа 2, ст. 10–11), — реплика «робкого влюбленного» Серкамона или Бернара де Вентадорн[20]; этот образ, кроме того, перекликается со сравнением влюбленного и школяра, «заслужившего удары веток», из «Перевернутого цветка» Раймбаута Оранжского[21]. Секстина Арнаута кажется полемически направленной против идеального искусства любви, требующего от влюбленного беспрекословного подчинения даме, и, в частности, той его версии, какое оно обрело в песне о далекой любви Джауфре.

Список литературы

Исследования

1 *Agostino A.D'.* Il pensiero dominante: la sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri. Milano: CUEM, 2009. 368 p.

2 *Barbiellini Amidiei B.* L'immagine del desiderio e la metafora feudale nella sestina di Arnaut Daniel // Cultura neolatina. 2004. Vol. 64, № 3–4. P. 443–470.

3 *Barbiellini Amidiei B.* Sotto le maschere di Arnaut. Alcuni appunti all'esegesi di Arnaut Daniel // Romania. 2005. Vol. 123, № 1–2. P. 28–50.

4 *Canettieri P.* La sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar. Roma: Colet, 1993. 357 p.

5 *Casas N.* Historia y Arte en las Catedrales de España. Madrid: Bubok Publishing, 2013. 524 p.

6 *Collin de Plancy J.* Our Lady of the Pilar // *Collin de Plancy J.* Legends of the Blessed Virgin. London: Charles Dolman, 1852. P. 263–267.

7 *Lazar M.* Classification de thèmes amoureux et des images poétiques dans l'œuvre de Bernart de Ventadour // Filologia romanza. 1959. Vol. 6, № 4. P. 371–400.

8 *Meliga W.* Les premiers troubadours // Carte romanze. 2019. Vol. 7, № 1. P. 285–300.

9 *Perugi M.* Le Canzoni di Arnaut Daniel. Edizione critica. Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1978. Vol. 1. 626 p.

10 *Resconi S.* La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione // Carte Romanze. 2014. Vol. 2, № 2. P. 269–300.

11 *Roncaglia A.* L'Invenzione della sestina // Metrica. 1981. Vol. 2. P. 3–41.

20 Ср., в частности, песнь Бернара № 3 "Amors, enquera-us preyara" — «Любовь, обращаюсь к вам с мольбой» [20, S. 15–18]. Ср., кроме того, песнь Серкамона № 3 "Qant la douch'aura s'amarcis" — «Когда сладкий воздух наполняется горечью» [23, p. 40–43].

21 "...no-m conquis chans ni siscles / Plus que folhs clercx conquer giscles" (v. 37–38) — «не получилось у меня ни песни, ни свиста, / не более, чем у глупого школяра, заслужившего [удары] веток». См.: [26, p. 73].

12 *Saviotti F.* Arnaut Daniel, Canzoni, nuova edizione a cura di Maurizio Perugi, Firenze, 2015 // Romania. 2019. Vol. 137, №°1–2. P. 216–223.
13 *Spitzer L.* L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des trobadours // *Spitzer L.* Romanische Literaturstudien, 1936–1956. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959. P. 363–417.

Источники

14 *Арнаут Даниэль*. Секстина / пер. А. Наймана // *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. С. 199–200.
15 *Арнаут Даниэль*. Твердое намерение… / пер. О. Пахлевской // *Алисова Т.Б., Плужникова К.Н.* Старопровансальский язык и поэзия трубадуров. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 135–137.
16 Analecta hymnica medii aevi. Historiae rhytmicae. Liturgische Reimofficien / Hrsg. Guido Maria Dreves. Leipzig: Fues's Verlag, 1889. Bd. V. 278 S.
17 *Arnaut Daniel*. Il Sirventese e le canzoni / a cura di Mario Eusebi. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1984. 136 p.
18 *Arnaut Daniel*. Repertorio informatizato dell'antica letteratura trobadorica e occitanica (Rialto). URL: http://www.rialto.unina.it/ArnDan/29.14(sinottica).htm (дата обращения: 12.03.2021).
19 *Bernard de Ventadour*. Chansons d'amour / éd. critique avec traduction, introduction, note et glossaire par Moshé Lazar. Moustier-Ventadour, Carrefour Ventadour, 2001 (первое изд.: Paris: Klincksieck, 1966). 311 p.
20 *Bernart von Ventadorn*. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar / hrsgb. von Carl Appel. Halle: Max Niemeyer, 1915. 404 S.
21 Biblia sacra juxta Vulgatam versionem / recensuit Robertus Weber [editio tertia emendata]. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellshaft, 1983. 1980 p.
22 Poésies (Les) d'Arnaut Daniel / réédition critique d'Arnaut Daniel d'après Canello avec la traduction française et notes par René Lavaud. Toulouse: Édouard Privat, 1910. 147 p.
23 Poetry (The) of Cercamon and Jaufre Rudel / ed. and transl. by George Wolf and Roy Rosenstein. New York and London: Garland, 1983. 189 p.
24 *Perugi M.* Le Canzoni di Arnaut Daniel. Ed. critica. Milano, Napoli: R. Ricciardi, 1978. Vol. 2. 798 p.
25 Songs (The) of Jaufré Rudel / ed. by Rupert T. Pickens. Toronto: Pontifical Institute for Medieval Studies, 1978. 281 p.
26 Songs of the Troubadours and Trouvères: An Anthology of Poems and Melodies / ed. by Samuel Rosenberg, Margaret Switten, Gerard Le Vot. New York: Garland, 1998. 378 p.
27 Trattati medievali di ritmica latina / ed. Giovanni Mari. Bologna: Forni, 1971 (перв. изд.: Milano, 1899). 124 p.

28 Troubadour Bertran de Born / ed. by William D. Paden, Tilde Sankovich, Patricia H. Stablein. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986. 573 p.
29 Vita (La) e le opere del trovatore Arnaldo Daniello / ed. critica a cura di U.A. Canello. Halle: Max Niemeyer, 1883. 283 p.

References

1 Agostino, Alfonso D'. *Il pensiero dominante: la sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*. Milano, CUEM, 2009. 368 p. (In Italian and Old Occitan)
2 Barbiellini Amidiei, Beatrice. "L'immagine del desiderio e la metafora feudale nella sestina di Arnaut Daniel." *Cultura neolatina*, vol. 64, no. 3–4, 2004, pp. 443–470. (In Italian)
3 Barbiellini Amidiei, Beatrice. "Sotto le maschere di Arnaut. Alcuni appunti all'esegesi di Arnaut Daniel." *Romania*, vol. 123, no. 1–2, 2005, pp. 28–50. (In Italian)
4 Canettieri, Paolo. *La sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar*. Roma, Colet, 1993. 357 p. (In Italian)
5 Casas, Narciso. *Historia y Arte en las Catedrales de España*. Madrid, Bubok Publ., 2013. 524 p. (In Spanish)
6 Collin de Plancy, Jacques. "Our Lady of the Pilar." Collin de Plancy, Jacques. *Legends of the Blessed Virgin*. London, Charles Dolman, 1852, pp. 263–267. (In English)
7 Lazar, Moshé. "Classification de thèmes amoureux et des images poétiques dans l'œuvre de Bernart de Ventadour." *Filologia romanza*, vol. 6, no. 4, 1959, pp. 371–400. (In French)
8 Meliga, Walter. "Les premiers troubadours." *Carte romanze*, vol. 7, no. 1, 2019, pp. 285–300. (In French)
9 Perugi, Maurizio. *Le Canzoni di Arnaut Daniel. Edizione critica*, vol. 1. Milano, Napoli, R. Ricciardi, 1978. 626 p. (In Italian)
10 Resconi, Stefano. "La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione." *Carte Romanze*, vol. 2, no. 2, 2014, pp. 269–300. (In Italian)
11 Roncaglia, Aurelio. "L'Invenzione della sestina." *Metrica*, vol. 2, 1981, pp. 3–41. (In Italian)
12 Saviotti, Federico. "Arnaut Daniel, Canzoni, nuova edizione a cura di Maurizio Perugi, Firenze, 2015." *Romania*, vol. 137, no. 1–2, 2019, pp. 216–223. (In French)
13 Spitzer, Leo. "L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des trobadours." Spitzer, Leo. *Romanische Literaturstudien, 1936–1956*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, pp. 363–417. (In French)